IKONOSFERA
STUDIA Z SOCJOLOGII I ANTROPOLOGII OBRAZU
Nr 3, 2011
www.ikonosfera.umk.pl

Maciej Białous
IS UwB
maciej.bialous@gmail.com

INTELIGENT CENTRALNIE PLANOWANY? OBRAZY INTELIGENCJI W POLSKIM FILMIE FABULARNYM OKRESU PRL

System społeczno-polityczny, często określany mianem realnego socjalizmu, który zaczęto konstruować w Polsce po drugiej wojnie światowej, wymagał gruntownego przebudowania stosunków politycznych, gospodarczych i społecznych w kierunku wcześniej w Polsce nieznanym. Bardzo istotne były również zmiany na polu kultury. Wagę socjalistycznej rewolucji kulturalnej podkreślał już Włodzimierz Lenin, mówiąc, że „lud rządzący – to lud, który posiadł i współtworzy kulturę” (Łużyńska-Dorobowa 1980: 17). Istotą tej rewolucji miały być gruntowne przemiany w świadomości, psychice i moralności, prowadzące do powstania człowieka socjalistycznego, będącego podmiotem nowych stosunków i wartości społecznych (Łużyńska-Dorobowa 1980: 19).

Centralne sterowanie kulturą w społeczeństwie realnego socjalizmu miało być więc mechanizmem wspierającym produkcję, a następnie reprodukcję pożądanego kształtu struktury społecznej. Okresem najsilniejszego wpływu reżimu na kulturę były lata socrealizmu (około 1949–1955), kiedy we wszystkich dziedzinach sztuki twórcom narzucana była nie tylko treść, ale i forma wypowiedzi artystycznej. Mimo zmniejszenia kontroli w

latach następnych należy stwierdzić, że w okresie 1945–1989 władza nieprzerwanie wpływała na kształt kultury. Mechanizmy kontrolne sprowadzały się przede wszystkim do blokowania treści niekorzystnych poprzez instytucję cenzury prewencyjnej[1] oraz inspirowanie twórców do produkowania treści pożądanych.

Przyjmując te założenia, chciałbym przybliżyć obraz bohaterów inteligentów w polskich filmach fabularnych lat 1945–1989. Taki wybór tematu nie jest przypadkowy. Inteligencja[2] polska tradycyjnie charakteryzowała się wysokimi aspiracjami społecznymi, wyrażanymi między innymi poprzez samookreślanie się jako strażników narodowej pamięci, czy kultury. W założeniach władzy powojennej inteligencja miała jednak utracić rolę przewodnią na rzecz klas robotniczej i chłopskiej, docelowo przekształcając się w służebną wobec nich grupę pracowników umysłowych. Szeroki dostęp do edukacji na poziomie średnim i wyższym w PRL powodował ponadto, że diametralnie zmieniała się wewnętrzna struktura inteligencji. W związku z tym, powojenna kultura oficjalna dążyła do zaoferowania odbiorcom odpowiednich wzorów osobowych inteligentów, aby ułatwić transformację tego sektora społecznego i jego adaptację do nowych warunków.

Z drugiej strony, wydaje się, że część twórców kultury próbowała działać nie tylko na polityczne zamówienie władz, lecz również według własnych wyobrażeń dotyczących rzeczywistości społecznej i roli w niej inteligencji. Dlatego uzasadniona wydaje się hipoteza mówiąca, że w kulturze polskiej okresu PRL istniały dwa równoległe, konkurujące ze sobą wzory osobowe inteligenta. Po pierwsze, wzór oficjalny, socjalistyczny; po drugie, opozycyjny, czerpiący choćby z tradycji przedwojennych. W celu jej sprawdzenia, poddam analizie zbiór filmowych bohaterów inteligentów w porównaniu z rzeczywistą strukturą inteligencji PRL oraz w kontekście systemu aksjonormatywnego społeczeństwa realnego socjalizmu.

Kino jako środek ekspresji oraz nośnik idei również zostało wybrane nieprzypadkowo. Film jest ważnym elementem kultury masowej i medium społecznym o dużej sile oddziaływania. Ponadto, inteligenci stanowili pod koniec lat 60. XX wieku około 50% bohaterów wszystkich wyprodukowanych w Polsce filmów fabularnych (Żygulski 1973: 176), będąc tym samym najczęściej pojawiającą się na ekranach grupą. Społeczną wagę bohaterów filmowych podkreśla socjolog Kazimierz Żygulski. Pisze on: *Można bez ryzyka popełnienia błędu powiedzieć, iż charakter i sposób przedstawienia wiodącej postaci z reguły decyduje o stosunku widza do oglądanego filmu, wyznacza możliwości, zakres i intensywność społecznego oddziaływania utworu* (Żygulski 1973: 5).

Filmowi inteligenci: odbicie prawdy czy krzywe zwierciadło?

Zanim można będzie przejść do analizy, należy najpierw przekrojowo spojrzeć na historię kina polskiego okresu PRL w aspekcie popularnych bohaterów filmowych. Charakterystyczne typy postaci zmieniały się wszak w czasie wraz z całą kinematografią. Ulegały przemianom w zależności od sytuacji społeczno-politycznej, kondycji gospodarki, poziomu stopy życiowej obywateli, zaostrzania się lub łagodzenia cenzury, możliwości techniczno-finansowych przemysłu filmowego itd.

Pomimo rozbicia przedwojennego środowiska filmowego oraz ciężkich warunków ekonomicznych już w pierwszych latach po wojnie udało się stworzyć filmy ciepło odbierane przez opinię publiczną w kraju oraz za granicą. Kinematografia rozwijała się dość dynamicznie, będąc ważnym sektorem Ministerstwa Informacji i Propagandy, instytucji odpowiedzialnej za sprawy filmu od listopada 1945 roku (Zajiček 1994: 63). Z końcem lat 40. rozpoczęła się stagnacja. Zjazd filmowców w Wiśle w listopadzie 1949 roku oznaczał dla twórców zawrócenie z dotychczasowej drogi rozwoju i narzucenie realizmu socjalistycznego jako jedynego nurtu w sztuce. Socrealizm postulował gruntowne zmiany, m.in.: zerwanie z formalizmem i mieszczańską bezideowością, zwrócenie się ku humanizmowi, ujawnianie istoty walki klasowej, odgrywanie roli wychowawczej. Pomimo wzniosłych haseł sprowadzał się przede wszystkim do tzw. produkcyjniaków, czyli natrętnie dydaktycznych filmów przedstawiających pracę robotników w kontekście budowania socjalizmu. Jałowość artystyczna socrealizmu połączona z rosnącą biurokratyzacją przemysłu filmowego powodowała, że do połowy lat 50. nie udało się stworzyć filmów, które cieszyłyby się bezsprzeczną popularnością widzów i entuzjazmem krytyków[3]. Wytyczne realizmu socjalistycznego powodowały też, że do roku 1956 nie było w polskim kinie zbyt wiele miejsca dla bohaterów inteligentów. W tym czasie pojawiło się ich zaledwie kilku.

Liberalizacja władzy w roku 1956 spowodowała ostateczne odejście od socrealizmu, a co za tym idzie, poszerzenie swobody twórczej, również dzięki powołaniu zespołów filmowych. Polskie kino wkroczyło w dobry okres; produkowano kilkanaście filmów pełnometrażowych rocznie, wiele z nich znajdowało uznanie w kraju i za granicą, wykrystalizowała się polska szkoła filmowa. Mimo że od początku lat 60. ponownie wzrastała kontrola władz nad kinem, nie wpłynęło to ujemnie na liczbę produkowanych filmów. W latach 1956–1970 ukazało się łącznie aż 68 filmów z inteligentami w rolach głównych, mimo że w latach 1967–1969 nastąpił na tym polu znaczny spadek, prawdopodobnie związany z rosnącym napięciem pomiędzy władzą a inteligencją, którego

apogeum były wydarzenia z marca 1968 roku. W ich efekcie zlikwidowano zresztą część zespołów filmowych i powołano nowe, nazywane w środowisku zespołami komisarzy (Misiak 2006: 204).

Lata 70. to ogólny wzrost produkcji filmów, który pozwolił rozwinąć skrzydła młodemu pokoleniu filmowców. Stworzyli oni nurt kina moralnego niepokoju, a tacy jego przedstawiciele jak Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski czy Feliks Falk bardzo często sięgali w swojej twórczości do problemów inteligencji.

Początek lat 80. to okres wyjątkowy. Tylko w latach 1980–1981 ukazało się 27 tytułów, których bohaterowie byli przedstawicielami inteligencji. Należy wiązać to z atmosferą polityczną pomiędzy sierpniem 1980 a grudniem 1981, która dawała filmowcom szansę na pokazanie nurtujących ich problemów: rodzenia się ruchu Solidarności, metod działania aparatu bezpieczeństwa czy postaw społeczeństwa polskiego wobec socjalizmu. Po 1981 roku następuje ponowny odwrót od bohaterów inteligentów, który wpisuje się w ogólny trend regresu kinematografii polskiej, trwający aż do końca PRL (Lubelski 1994: 164). Odchodzono od tematyki współczesnej, produkcja zwróciła się ku bezpieczniejszym politycznie filmom historycznym, adaptacjom literatury i zdobywającym coraz większą popularność filmom sensacyjnym i horrorom. Ponowne zainteresowanie się inteligencją można zauważyć dopiero w roku 1989, kiedy zmiany systemowe były coraz bardziej spodziewane.

Jak pokazuje ten krótki wstęp historyczny, obecność inteligentów w filmach była zazwyczaj uzależniona od sytuacji społeczno-politycznej w kraju. Liczniej pojawiali się oni na ekranach w okresach liberalizacji po roku 1956, w latach 1980–1981, czy u schyłku dekady w roku 1989. Tymczasem w okresach silniejszego nacisku na środowiska twórcze i ostrzejszego kursu polityki wewnętrznej władz komunistycznych, jak przed rokiem 1956, na początku i pod koniec lat 60., ale i w okresie stanu wojennego i w latach następnych, inteligencja rzadziej gościła na ekranach. Mogłoby to oznaczać, że inteligenci występowali raczej w roli reprezentantów kultury nieoficjalnej, kontestatorów porządku realnego socjalizmu, a częstotliwość ich obecności w filmach można traktować jako „termometr" relacji pomiędzy władzą a społeczeństwem.

W celu zweryfikowania postawionej wcześniej hipotezy warto zastanowić się nad zróżnicowaniem bohaterów filmowych i porównać ją z faktyczną strukturą inteligencji PRL. W 229 filmach poddanych analizie[4] zostało wyodrębnionych 280 głównych bohaterów inteligentów. Zostali oni sklasyfikowani w dziesięciu kategoriach zawodowych: artyści (pisarze, muzycy, twórcy filmowi itp.), inżynierowie (architekci, mechanicy, budowniczowie

itp.), naukowcy (pracownicy uniwersyteccy), lekarze, dziennikarze, urzędnicy, nauczyciele, prawnicy, oficerowie. Wyróżniono też grupę „studenci", która nie jest co prawda kategorią zawodową, wydzielono ją jednak z racji generalnego podobieństwa stylów życia i statusu socjoekonomicznego jej przedstawicieli, co upodabnia ją do kategorii zawodowej. Kategoria „brak danych" oznacza, że zawód bohatera nie został wystarczająco jasno nakreślony, bądź też bohater wykonywał w toku fabuły różne zawody, co utrudnia jego klasyfikację.

Tabela 1. Struktura zawodowa bohaterów inteligentów w filmie polskim

Kategoria zawodowa	**Liczba bohaterów**	**Procent**
Artyści	72	25,72%
Inżynierowie	44	15,72%
Naukowcy	36	12,86%
Lekarze	32	11,42%
Dziennikarze	23	8,21%
Urzędnicy	18	6,42%
Studenci	17	6,07%
Nauczyciele	7	2,5%
Prawnicy	7	2,5%
Oficerowie	2	0,72%
Brak danych	22	7,86%
SUMA:	280	100%

W jakim stopniu zróżnicowanie zawodowe bohaterów odpowiadało rzeczywistości? Trudno jest dokładnie odtworzyć faktyczną strukturę inteligencji Polski powojennej (Szczepański 1973: 58–77). Kłopotów przysparza w tym wypadku mętlik pojęciowy. Definicje inteligencji w naukach społecznych nie zawsze przystają do pojęć używanych przez statystyków zliczających poszczególne kategorie ludności. Jednak nawet podstawowe informacje dostępne w „Rocznikach Statystycznych"[5] pozwalają na nakreślenie ogólnych różnic pomiędzy rzeczywistą strukturą inteligencji a jej filmowym obrazem.

Środowiskiem najliczniej ukazywanym w filmach po 1956 roku byli artyści; głównie pisarze, muzycy, filmowcy i aktorzy, rzadziej plastycy. Artyści stale zwiększali swój procentowy udział na ekranach, przekraczając poziom $^1/_3$ wszystkich bohaterów inteligentów dla lat 80.. Tymczasem Jan Szczepański szacuje grupę artystów w roku 1956 na nieco ponad 10 tys. (Szczepański 1973: 67), co stanowiło zaledwie drobny ułamek w porównaniu do całej populacji inteligentów[6]. „Roczniki Statystyczne" nie podają liczby artystów, ale korzystając z kategorii pracowników kultury i sztuki, w skład której wchodziła część z nich, a która pod koniec lat 60. ustabilizowała się na poziomie 80–90 tys. osób, wykazując tylko nieznaczne odchylenia, jest raczej pewne, że liczba samych artystów również nie rosła gwałtownie i do

roku 1989 pozostawała na poziomie kilkudziesięciu tysięcy. Porównując to ze stałym, dynamicznym wzrostem liczebnym osób o wykształceniu wyższym, wykonujących pracę umysłową, okazuje się, że udział procentowy artystów w strukturze inteligencji PRL faktycznie malał, podczas gdy na ekranach pojawiało się ich coraz więcej.

Inżynierowie, którzy stanowili drugą co do liczebności grupę bohaterów filmowych, w rzeczywistości także byli bardzo liczną grupą zawodową. W jej skład wchodziły głównie postacie budowniczych, mechaników i architektów. W latach 70. inżynierowie stanowili około $^{1}/_{3}$ wszystkich pracowników z wyższym wykształceniem, a w filmach tej dekady około $^{1}/_{5}$ bohaterów inteligentów.

Filmowy udział lekarzy, naukowców i prawników z grubsza odpowiada rzeczywistości. Nauczyciele byli natomiast z pewnością grupą nieproporcjonalnie reprezentowaną na ekranach. Liczby, które można znaleźć w „Rocznikach Statystycznych" oraz podawane przez Jana Szczepańskiego (Szczepański 1973: 66) każą przyjąć, że faktyczny udział nauczycieli w grupie pracowników umysłowych mógł być nawet dziesięciokrotnie wyższy niż w populacji bohaterów filmowych.

Chcąc uzupełnić porównawczą analizę inteligencji filmowej i rzeczywistej, warto rozpatrzeć także zróżnicowanie według płci i wieku. Na 280 bohaterów zaledwie 47, czyli $^{1}/_{6}$ było kobietami[7]. Dysproporcje płci były szczególnie uderzające do połowy lat 60., lecz nawet kiedy kobiety zaczęły odgrywać główne role częściej, nie oznaczało to zatarcia się nierówności. W rzeczywistości udział kobiet wśród inteligencji był znacznie większy, niż wynikałoby to z analizy filmów. Procent kobiet wśród pracujących osób z wykształceniem wyższym wzrastał przez cały okres PRL, sięgając 33% pod koniec lat 60. i niemal 50% w 1989 roku. Kinematografia polska zdawała się nie przyjmować do wiadomości tego trendu. O względnym równouprawnieniu płci można mówić tylko w przypadku kategorii „studenci" (47% kobiet). Stosunkowo często kobiety występowały w rolach, które są w oczach opinii społecznej raczej sfeminizowane, czyli jako nauczycielki (28,57%) i lekarki (21,87%). Można odnotować również względnie wysoki odsetek kobiet naukowców (19,44%). W rzeczywistości odsetek płci pięknej w tych grupach był zdecydowanie wyższy, kobiety i mężczyźni mieli praktycznie równy dostęp i równy udział w tych profesjach. Największe dysproporcje pomiędzy płciami istniały w zawodach technicznych. Liczba kobiet inżynierów plasowała się najczęściej na poziomie kilkunastu procent, co jest odsetkiem nieco wyższym niż liczba kobiet inżynierów w filmach (9,09%).

Śledząc strukturę wieku[8], okazuje się, że zdecydowana większość bohaterów inteligentów to ludzie młodzi (ok. $^{2}/_{3}$ poniżej 40. roku życia) bądź w wieku średnim (ok. 30%

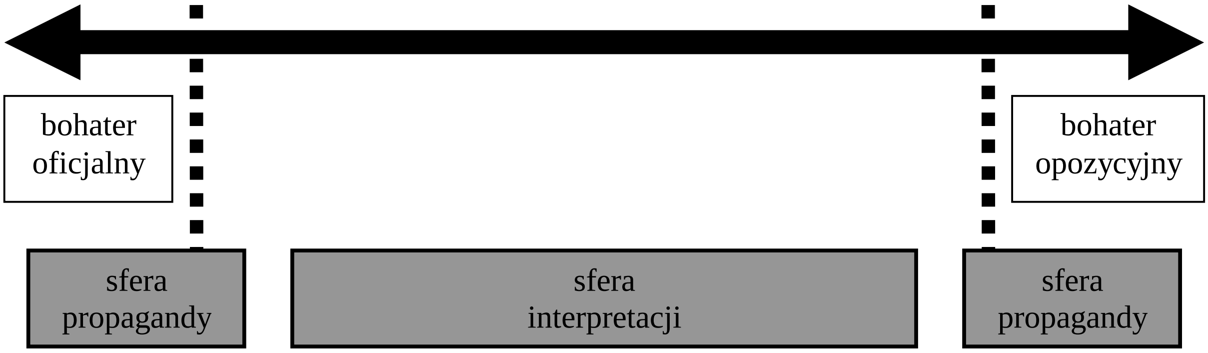
w wieku 40–60 lat). W dużej mierze wynika to z faktu, że młodzi bohaterowie są generalnie bardziej atrakcyjni dla widzów. Jednak taka struktura wiekowa w filmie powodowała jednocześnie marginalizację przedstawicieli inteligencji przedwojennej. Filmy, w których główni bohaterowie mają powyżej 60 lat zaczęły ukazywać się dopiero w latach 70., co oznacza, że większość dorosłego życia musieli spędzić w Polsce Ludowej. Środowisko tradycyjnej inteligencji nie było więc w zasadzie ukazywane w kinematografii powojennej wprost, poprzez postacie głównych bohaterów.

Jak widać, filmowy obraz inteligencji nie był wiernym odzwierciedleniem tej grupy w rzeczywistości. Struktura wieku bohaterów czy też, na przykład, liczniejsze pojawianie się bohaterów inżynierów w okresie forsownej industrializacji lat 50. oraz dekadzie „technokraty" Edwarda Gierka może świadczyć o wpływie władzy na kształtowanie wzorów osobowych inteligentów w kinie. Z drugiej strony, nadreprezentacja środowiska artystycznego, kojarzonego stereotypowo z wolnością i liberalizmem, czy też niewielka liczba postaci kobiecych, pomimo oficjalnego równouprawnienia, mogą świadczyć na korzyść istnienia równoległego, opozycyjnego modelu inteligenckiego w polskim kinie powojennym.

Od apologetów do wichrzycieli. Typy bohaterów inteligentów

Stereotypowość bohaterów filmowych znacznie ułatwia twórcom prowadzenie narracji, a widzom jej odbiór i interpretację (Żygulski 1973: 70). Bazując na schematyczności postaci, można wyobrazić sobie dwubiegunowy model, na którym zostaną umieszczeni wszyscy bohaterowie filmowi, a ich pozycję na odcinku biegnącym pomiędzy biegunami wyznacza stosunek postaci do wartości i norm systemu społecznego, w którym egzystuje zarówno bohater, jak i widzowie.

Wykres 1.



Na jednym biegunie znajduje się typ idealny inteligenta socjalistycznego. Drugi kraniec stanowi jego antyteza, model będący całkowitym zaprzeczeniem wartości socjalistycznych, bohater opozycyjny. Obszary w bezpośredniej bliskości typów idealnych, to sfery propagandy. Określenie to odwołuje się do stanowiska Wiesława Godzica, który stwierdził, że film propagandowy nie pozwala widzowi na inny pogląd niż autorski, reprezentowany w utworze (Godzic 1984: 108). W praktyce bohaterowie pozostający w sferze propagandy oficjalnej to przede wszystkim postacie z filmów socrealistycznych. Bohaterowie należący do sfery propagandy opozycyjnej i choć możliwi do wyobrażenia, nie pojawiali się na ekranach kin. Do zadań cenzury należało niedopuszczanie takich postaci do oficjalnego obiegu kultury. O ile więc bohaterowie opozycyjni pojawiali się chociażby w drugim obiegu literackim, drugi obieg filmowy z przyczyn ekonomiczno-technicznych właściwie nie istniał[9].

Pomiędzy skrajnymi sferami propagandy znajduje się szerokie pole interpretacji. Przypisać do niego można bohaterów, skonstruowanych w sposób pozwalający na względnie dowolną ich interpretację przez odbiorców. Naturalnie, interpretacja taka nie może być pozbawiona wszelkich zasad; osadza się na ustalonych schematach tworzenia bohaterów, dzięki którym można w miarę dokładnie umieścić daną postać pomiędzy biegunami.

Zakładając schematyzm bohaterów filmowych, można również dokonać ich klasyfikacji w zależności od stosunku wobec oficjalnego systemu aksjonormatywnego, czyli społecznie istotnych norm i wartości (celów). W kontekście ideologii Polski Ludowej można mówić o wartościach, takich jak: egalitaryzm, sprawiedliwość społeczna, solidarność klasowa, internacjonalizm i patriotyzm ludowy (Jankowski 1971: 112). Do norm należało natomiast uznanie kierowniczej roli partii/klasy robotniczej oraz gospodarki centralnie sterowanej, praca w sektorze państwowym, zrzeszanie się i aktywna działalność w socjalistycznych organizacjach, ateizm, oszczędność i gospodarność, rzetelność, dotrzymywanie zobowiązań (Jankowski 1971: 109–111), umiejętność kolektywnego działania, męstwo i optymizm (Palska 1994: 65).

Robert K. Merton wyróżnił pięć postaw przyjmowanych wobec systemu aksjonormatywnego (Sztompka 2003: 280–285). Pierwsza z nich, konformizm, to akceptacja zarówno norm i wartości. Druga, innowacja, polega na uznaniu celów przy jednoczesnym odrzuceniu ogólnie przyjętych sposobów ich osiągania i zastąpieniu ich innymi metodami. Trzecia, rytualizm, polega na ścisłym trzymaniu się przyjętych metod, pomimo braku uznania wartości. Czwarta, wycofanie, to całkowita negacja systemu i usunięcie się na margines grupy, w której system ten obowiązuje. Bunt różni się od wycofania nastawieniem aktywnym,

próbą wdrożenia innego, nowego systemu norm i wartości. Opierając się na typologii Mertona, wśród filmowych inteligentów można wyróżnić pięć następujących typów osobowych: konformistów, innowatorów, oportunistów, eskapistów i buntowników, które zostaną opisane poniżej.

Konformiści

Ten typ bohatera był reprezentowany najliczniej, co nie dziwi, biorąc pod uwagę stały nadzór władzy nad kinematografią. Konformiści swoimi postawami mieli przede wszystkim sugerować widzom swoją normalność. Najczęściej nie wypowiadali się wprost na tematy polityczne, jednak ich działania miały stwarzać wrażenie, że uznają ustrój, w którym żyją, za prawowity i naturalny. Silne zaangażowanie polityczne bohaterów mogło popychać ich zbyt mocno w kierunku sfery propagandy, co groziło nieufnością ze strony widzów oraz obniżeniem wartości artystycznej filmu, dlatego twórcy od drugiej połowy lat 50. starali się unikać demonstracyjnego upolityczniania konformistów. Bohaterowie tego typu nie eksponowali też swojej inteligenckiej tożsamości, gdyż władzy nie zależało na jej wzmacnianiu; wszak mogło to powodować wzrost społecznych i politycznych ambicji tych środowisk. W filmach, w których występuje ten typ bohatera, rzadko pada określenie „inteligent", a jeśli już, to w lekko pogardliwym tonie, jak na przykład w *Kapeluszu Pana Anatola* (1957).

Status socjoekonomiczny tego typu bohaterów był przeważnie stosunkowo dobry; konformiści często sprawiali wrażenie osób zamożnych. Duża część z nich posiadała własne mieszkania, samochody, modne ubrania, nowoczesne sprzęty gospodarstwa domowego. Czasem sytuacja materialna bohaterów wydawała się tak dobra, że aż nierealna, na co zwracali uwagę krytycy na przykład przy *Kapeluszu Pana Anatola* (Morawski 1957: 5) czy *Nożu w wodzie* (1961) (Braun 1962: 4). Większość bohaterów, z racji młodego wieku, zawdzięczała swoją pozycję ekonomiczną powojennemu ustrojowi, a niektórzy, jak choćby doktor Wojtek z *Wesela nie będzie* (1978) byli wręcz modelowymi przykładami beneficjentów socjalistycznego awansu społecznego. Pomimo zadowalającej sytuacji materialnej konformiści nie wyróżniali się zakresem posiadanej władzy. Zazwyczaj byli pracownikami niskiego lub średniego szczebla. Czasami pełnili funkcje stosunkowo samodzielne jak na przykład redaktor sportowy (*Nóż w wodzie*) czy chirurg (*Pociąg* – 1959), były one jednak postawione zdecydowanie wyżej w hierarchii prestiżu aniżeli władzy.

Charakteryzował ich również pozytywny stosunek do przedstawicieli władzy. Zawsze byli skorzy chociażby do współpracy z milicją (*Kapelusz Pana Anatola*, *Pociąg, Brunet wieczorową porą* – 1976*)*, ta natomiast odpłaca im życzliwością i skutecznym działaniem, co krytyka również uznała za rzadko spotykane w rzeczywistości (Morawski 1957: 5). Podobnie – a jakże inaczej od doświadczeń wielu polskich obywateli – układały się ich relacje z urzędnikami (*Człowiek z M-3* – 1968).

Bohaterowie konformiści najczęściej pojawiali się na ekranach w latach 50. i 60., kiedy krytycznie zorientowane środowiska twórcze dopiero się krystalizowały, filmy były dokładnie kontrolowane przez cenzurę, a system społeczno-polityczny nie wykazywał jeszcze poważnych objawów erozji. Od drugiej połowy lat 70. ich liczba znacznie spadła. Ponownie większa częstotliwość pojawiania się konformistów w drugiej połowie lat 80. wiązała się prawdopodobnie z załamaniem się krytycznie nastawionych środowisk filmowych po stanie wojennym, ich wymuszonym kompromisem z władzą (Misiak 2006: 315) oraz ogólnym kryzysem polskiej kinematografii.

W tym miejscu należy również poświęcić kilka zdań bohaterom socrealistycznym, którzy należąc do sfery oficjalnej propagandy, byli kwintesencją postawy konformistycznej wobec systemu. Bohaterowie ci, jak chociażby Andrzej Stempkowicz (*Jasne Łany* – 1947) czy Andrzej Uriaszewicz (*Uczta Baltazara* – 1954) byli odbierani przez widzów nie jako ludzie „z krwi i kości", lecz symbole polityczne. *De facto* zmniejszało to siłę przekazu tych filmów, gdyż sztuczność była zazwyczaj odrzucana, na co zwracano uwagę już w latach 50. Należy jednak zaznaczyć, że inteligenci socrealistyczni wyróżniali się odwagą, sprawiedliwością, bystrością umysłu oraz – co również istotne – walorami fizycznymi. Nieczęsto w późniejszych filmach widzowie mogli zobaczyć postać inteligenta obdarzonego tak szerokim wachlarzem cech pozytywnych

Innowatorzy

Do bohaterów innowatorów należy zaliczyć z jednej strony wszelkiego rodzaju przestępców i oszustów, z drugiej, na przykład detektywów dążących do rozwikłania kryminalnej zagadki, przekraczających granice legalności. Jeśli chodzi o filmy obyczajowe i dramaty postaci tego rodzaju pojawiały się raczej rzadko. Innowatorzy, pokazując widzom możliwości obchodzenia ogólnie przyjętych zasad, nie mogli cieszyć się zbytnim uznaniem władz.

W analizowanej grupie filmów inteligenci przestępcy i oszuści przewijali się najczęściej jako postaci drugoplanowe czy epizodyczne. Jako główni bohaterowie wystąpili np. w kryminalnej komedii *Gangsterzy i filantropi* (1962) i dramacie Stanisława Różewicza *Głos z tamtego świata* (1962), opowiadającym o niedoszłym lekarzu utrzymującym się z usług z pogranicza medycyny i mistycyzmu.

Charakterystyczny typ innowatora pojawił się w polskim kinie w latach 70. Jego twórcą był Stanisław Bareja, reżyser komedii: *Poszukiwany Poszukiwana* (1973) oraz *Nie ma róży bez ognia* (1974). Główni bohaterowie tych filmów – odpowiednio kustosz w muzeum i nauczyciel języka polskiego – są szarymi obywatelami, którym nagle na przeszkodzie staje splot niefortunnych zdarzeń. Stanisław zostaje niesłusznie oskarżony o kradzież obrazu ze zbiorów muzeum. Janka i jego żonę Halinę zaskakuje jej pierwszy mąż, który twierdzi, że ma prawo wprowadzić się do ich mieszkania. Przykre sytuacje, które zdają się początkowo nieporozumieniami łatwymi do wyjaśnienia, przeradzają się na skutek piętrzących się absurdalnych wydarzeń w niekończącą się udrękę. Zdesperowani bohaterowie nie buntują się przeciwko systemowi, który w ostatecznej instancji był odpowiedzialny za większość spotykających ich problemów. Zamiast walczyć z nim, próbują go przechytrzyć, korzystając z równie absurdalnych metod. Stanisław ukrywa się w stroju kobiety, pracując jako Marysia w charakterze gosposi, podczas gdy Jan chwyta się coraz to nowych kruczków prawnych, aby wyrzucić z domu intruza. Ostatecznie lepiej wychodzi na tym Stanisław, który nie tylko odnajduje obraz, lecz również kontynuuje pracę jako gosposia, gdyż przynosi mu ona większe dochody niż stanowisko w muzeum (*sic!*). Janek dostaje co prawda nowe, większe mieszkanie, ale nie udaje mu się pozbyć niechcianego lokatora.

Obie komedie są pierwszymi z serii filmów Stanisława Barei mocno krytykującymi rzeczywistość PRL. Mimo że jego dzieła były zazwyczaj ostro traktowane zarówno przez Komisję Kolaudacyjną[10], jak i prasę filmową, to koniec końców dopuszczano je do rozpowszechniania. Głośno obśmiewające niedostatki życia codziennego nie przenosiły jednak ostrza krytyki na podstawy systemu, władze traktowały je więc jak wentyl bezpieczeństwa (Skotarczak 2004: 117). *Poszukiwany Poszukiwana* czy *Nie ma róży bez ognia* były, jak się wydaje, rezultatem niepisanego kompromisu pomiędzy władzą a środowiskiem twórczym. Na jego mocy filmowcy otrzymywali większe możliwości ekspresji, a widzowie satyrę na biurokrację czy gospodarkę permanentnego niedoboru, wraz z którą szedł jednocześnie przekaz, że większość codziennych problemów da się rozwiązać, lepiej lub gorzej, ale z humorem.

Oportuniści

Postawa opisana przez Roberta Mertona jako rytualizm polega na przestrzeganiu norm danej grupy pomimo odrzucenia jej wartości. W języku potocznym wyrażeniem bliskoznacznym rytualizmowi jest oportunizm, który według słownika oznacza rezygnację z zasad dla doraźnych korzyści (Kopaliński 2007: 43). Pod tym określeniem będą też figurować postaci opisane poniżej.

Nie bez przyczyny mianem oportunisty określa się zazwyczaj Jana Piszczyka, bohatera *Zezowatego szczęścia* (1960), prawdopodobnie najbardziej znanej postaci tego typu. Film przedstawia losy Piszczyka na przestrzeni przeszło dwudziestu lat, od sanacyjnej Polski do apogeum stalinizmu. W tym czasie Piszczyk nieustannie próbuje wpasować się jak najlepiej w zastaną rzeczywistość. Jego wysiłki zazwyczaj jednak pozbawione są głębszych refleksji, nie jest więc dla widza niespodzianką, że stale spotykają go klęski, o które obwinia swoje „zezowate szczęście".

Piszczyk jest typowym przykładem antybohatera. Pomimo wysokiego wykształcenia nie odznacza się bystrością umysłu. Charakteryzuje się służalczą postawą (mechaniczne ukłony w stosunku do innych) i słabą psychiką (tiki nerwowe), a nawet pewną złośliwością (szyderczy śmiech po złożeniu donosu). Jeśli chodzi o jego fizyczność, sam bohater często przyznaje się do własnej brzydoty i słabości. Ostatecznie, nawet jeśli widzowie darzą Piszczyka sympatią „na kredyt", w miarę rozwoju akcji dominującym uczuciem staje się zazwyczaj litość. Postawa Piszczyka jest oceniona w filmie jednoznacznie negatywnie.

W rzeczywistości Polski Ludowej postawy rytualistyczne zdawały się nasilać w miarę, jak społeczeństwo traciło wiarę w możliwość przebudowy realnego socjalizmu w system powszechnego dobrobytu. Odwrót od zmian Października 1956, konflikt pomiędzy inteligencją a władzą w latach 60. zwieńczony wydarzeniami Marca 1968 roku, protesty Grudnia 1970 roku, odejście „przedwojennego komunisty" Gomułki i dojście do władzy technokratycznej ekipy Gierka – te i inne wydarzenia sprawiały, że wiara w socjalizm, jako możliwy do osiągnięcia sprawiedliwy system społeczny, topniała nie tylko wśród zwykłych obywateli, lecz również w kręgach władzy. Posługiwanie się ideologią było coraz częściej fasadą, nowomową, a coraz rzadziej elementem polityki korespondującym z rzeczywistością.

Filmy o bohaterach oportunistach zaczęły pojawiać się więc w większej liczbie w latach 70. Kreśliły one obraz tworzących się za fasadą ładu społecznego oplatających wszystkie dziedziny życia nieformalnych czy półformalnych struktur. W *Wielkim układzie* z roku 1976 bohater, wysoko postawiony inżynier, prowadzi podwójną grę. Poproszony przez

dawnego przyjaciela, aby korzystając ze swoich koneksji, wyjaśnił sprawę jego tajemniczego zwolnienia z pracy, sam dokłada wszelkich starań, aby w akcie zemsty za młodzieńcze spory pogrążyć kolegę. W momencie, kiedy *Wielki układ* wchodził na ekrany, władze nie pozwalały jeszcze filmowcom na zbyt ostrą krytykę. Film kończy się więc w sposób pokrzepiający i zemsta nie dochodzi do skutku. Dzieje się to jednak nie na skutek interwencji konkretnych osób – bohaterów w pełni tego słowa znaczeniu – lecz *deus ex machina*, dzięki samonaprawczym właściwościom systemu.

O ile więc w drugiej połowie dekady można było już pokazywać w kinie takie niepożądane zjawiska społeczne jak klikowość, korupcja, nepotyzm itp., nie tylko w komedii, lecz również w „filmie poważnym", nie należało szukać ich przyczyn ani łączyć w jakikolwiek sposób z wadami ustroju. Podobnie było w filmie Krzysztofa Zanussiego *Barwy ochronne* (1976), w którym gorzki obraz środowisk akademickich nie wiązał się konsekwentnie z krytyką działania systemu nauki i szkolnictwa wyższego, lecz z charakterami jednostek. Z powodu uogólnionej krytyki kłopoty miała komedia Jerzego Ziarnika *Niebieskie jak Morze Czarne* (1971). Film przedstawiał środowisko dyrektorów, którzy zasłaniając się ideologią, dbają wyłącznie o prywatne interesy, przez co hamują rozwój społeczeństwa polskiego i uniemożliwiają mu osiągnięcie dobrobytu na miarę Zachodu. Film zatrzymany przez cenzurę do kin trafił w roku 1973, czyli dwa lata po produkcji, jednak ze wskazanymi przez cenzorów zmianami, wydatnie zmniejszającymi jego krytyczny wymiar.

W wyniku znacznego złagodzenia działalności cenzury w latach 1980–1981 portret moralny inteligenta oportunisty mógł zaprezentować Andrzej Wajda w *Człowieku z żelaza* (Misiak 2006: 308–310). Dziennikarz radiowy Winkel, człowiek o mizernym wyglądzie, słabej psychice i skłonności do alkoholu dostaje polecenie zrealizowania reportażu kompromitującego strajkujących w sierpniu 1980 roku gdańskich stoczniowców. Winkel nie podejmuje się tego zadania z entuzjazmem, jednak w obawie przed przełożonymi i kontrolującym go oficerem SB stara się jak najsumienniej wykonać swoją pracę. Nie mogąc zdecydować się na sprzeciw, Winkel staje się trybikiem systemu. Jego tragizm polega na tym, że nie wyróżnia się on ani złośliwością, ani głupotą, jest raczej szarym obywatelem, który uginając się pod groźbą, przyczynia się do reprodukcji niszczącego go systemu. Wajda kończy jednak swój film optymistycznym akcentem. W Winklu następuje przemiana; wiąże się z Solidarnością, podczas gdy rząd podpisuje ze strajkującymi porozumienia sierpniowe. Zakończenie filmu zapowiada czas przemian, otwarcie nowego rozdziału zarówno dla jednostek, jak i całego społeczeństwa.

Rok 1980 był okresem wygórowanych nadziei, ale również i oczekiwań. Właśnie wtedy powstały dwa filmy będące głosem na temat kondycji inteligencji polskiej. Były to *Kontrakt* Krzysztofa Zanussiego oraz *Laureat* Jerzego Domaradzkiego. Prezentują one inteligencję, jako bohatera zbiorowego, w bardzo złym świetle. W warstwie fabularnej oba filmy przedstawiają uroczyste spotkania będące przyczynkiem do nakreślenia różnych typów inteligentów, których cechami wspólnymi są oportunizm, zakłamanie, snobizm. Co ciekawe, w obu filmach na spotkaniach brakuje gości honorowych (na weselu w *Kontrakcie* państwa młodych, na kolacji w *Laureacie* tytułowego laureata), co potęguje wrażenie groteskowości, jakie tworzą swoimi działaniami bohaterowie. Postacie przedstawione w tych filmach uwikłane są w nieustającą grę polegającą na oszukiwaniu siebie i innych. Władzę i materialny dostatek okupują oni utratą wartości, niemożnością nawiązania szczerych relacji z innymi ludźmi, często zerwaniem kontaktu z rzeczywistością. Oba filmy są w istocie postulatem podźwignięcia się z marazmu i przezwyciężenia postawy rytualistycznej, skierowanym przez przedstawicieli inteligencji głównie do ich własnego środowiska.

Losy filmowych oportunistów, jeżeli w porę nie zajdzie w nich wewnętrzna przemiana, kończą się osobistymi klęskami bez względu na to, kiedy pojawili się oni na ekranach. Twórcy zgodnie przestrzegali więc widzów przed postawą rytualistyczną.

Eskapiści

Bohaterami tego typu są najczęściej inteligenci unikający aktualnych tematów, szukający enklaw, w których mogliby się realizować, żyjący w świecie nauki bądź fantazji. W roku 1960 ukazały się na ekranach kin bodaj dwa pierwsze filmy, w których można odnaleźć typ bohatera eskapisty: *Do widzenia, do jutra…* Janusza Morgensterna i *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy. Oba przedstawiają obraz młodego, powojennego pokolenia; dobrze wykształconych ludzi, którzy żyją faktycznie na marginesie społeczeństwa. Poświęcają się muzyce jazzowej, sztuce, życiu kawiarnianemu do tego stopnia, że otaczająca ich rzeczywistość społeczna prawie zupełnie traci znaczenie. Należy mieć na uwadze, że pokazanie na ekranach młodych ludzi, którzy wydają się zupełnie niezainteresowani budową socjalizmu było nie do pomyślenia jeszcze kilka lat wstecz. Tak gruntowna zmiana w przedstawianiu młodego pokolenia nie oznaczała jednak, że nowa orientacja kulturowa młodzieży była oficjalnie aprobowana. Szczególnie *Niewinni czarodzieje* dalecy byli od gloryfikacji ocierających się o nihilizm stylów życia bohaterów, którzy swoje zdystansowanie od świata okupują niezdolnością do nawiązywania głębszych relacji.

Jacek, główny bohater *Do widzenia, do jutra…* żyje na pograniczu jawy i fantazji, podobnie jak postaci z *Małżeństwa z rozsądku* (1966) i *Poradnika matrymonialnego* (1967). Pomijając *Poradnik matrymonialny*, którego bohater zmaga się z kryzysem wieku średniego, szukając miłosnych przygód na styku jawy i snu, bohaterowie *Do widzenia, do jutra…* oraz *Małżeństwa z rozsądku*, Jacek, Andrzej i Joanna, są do siebie bardzo podobni. Ich niewinność, zupełny brak zainteresowania polityką, połączony ze skłonnością do fantazjowania sprawia, że przypominają duże dzieci; nie rozumieją wielu mechanizmów rządzących rzeczywistością, nie potrafią się również ustabilizować życiowo. Pozory dorosłego życia Andrzeja i Joanny pryskają, kiedy okazuje się, że zostali oszukani przez pragmatycznych rodziców dziewczyny. Porzucają wtedy stabilizację i wracają do swojego nieuporządkowanego życia.

Młodzi eskapiści stoją więc przed wyborem. Mogą w miarę swobodnie kultywować swój styl życia, ale kosztem marginalizacji. Społeczeństwo w jakiś sposób okalecza indywidualność i kreatywność jednostek, jednak widzowie dostają dość jasny przekaz, że jest to okaleczenie konieczne do osiągnięcia stabilizacji emocjonalnej i ekonomicznej.

Eskapiści w większej liczbie zaczęli ponownie pojawiać się na ekranach na przełomie lat 70. i 80. Typowymi przykładami są tutaj bohaterowie *Ćmy* (1980) Tomasza Zygadło i *Głosów* (1980) Janusza Kijowskiego. Obaj są osobami w średnim wieku, poświęcającymi się pracy, którą traktują jak receptę na życiowe niepowodzenia[11]. Ucieczka do świata własnych zainteresowań jest jednak tylko pozornym remedium, zamknięcie się na rzeczywistość prowadzi bowiem do załamania nerwowego obu bohaterów i nieuniknionych tragedii rodzinnych.

Eskapiści początku lat 80. różnią się od postaci pojawiających się na ekranach kilkanaście lat wcześniej. Pogłębiający się kryzys gospodarczy i trudna sytuacja polityczna wpływały na wzrost poziomu frustracji wśród inteligencji (Koralewicz 1987: 71–84), a ta z kolei często rodziła postawy wycofania (Szacki 1991: 376). Bohaterowie *Ćmy* i *Głosów* są starsi, weszli już w pełni do społeczeństwa, przekroczyli próg, przed którym stali bohaterowie *Do widzenia, do jutra…* czy *Małżeństwa z rozsądku*. Rzeczywistość, w której uczestniczą, przerasta ich jednak na tyle, że ucieczka wydaje się z ich perspektywy jedynym racjonalnym rozwiązaniem.

Większość filmów, których główni bohaterowie należą do omawianego wyżej typu, przedstawia ucieczkę jako postawę atrakcyjną z perspektywy bohatera, ale jednocześnie nieopłacalną, bo przynoszącą klęskę, zarówno dla jednostki, jak i jej otoczenia. Wyjątkiem na tym tle wydaje się film Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu* (1969), w którym postawa eskapistyczna jest oceniana na równi z konformizmem.

Buntownicy

Motyw buntu jest jednym z najbardziej eksploatowanych w historii sztuki, również kinematografii, w powojennej Polsce należał jednak do rzadkości, w systemie realnego socjalizmu każdy bunt był bowiem sprawą polityczną.

Kiedy buntownicy już pojawiali się w filmach, ich postawy często przedstawiano w krzywym zwierciadle. W komedii *Mąż swojej żony* (1961) głównym bohaterem jest Michał Karcz, zdolny kompozytor, jak również świeżo upieczony małżonek popularnej lekkoatletki Fołtasiówny. Fabuła filmu opiera się na bezskutecznych próbach walki męża o wyjście z cienia sławnej żony i jej sportowych obowiązków, co ostatecznie prowadzi do jego buntu i rozstania pary. *Mąż swojej żony*, jak każda komedia, kończy się szczęśliwie, jednak idylla małżeńska nastaje dopiero, gdy Michał porzuca buntowniczą postawę i uznaje hegemonię sportu nad muzyką poważną. Wszystko to potęguje wrażenie konfliktu i nieuchronności wyparcia kultury wyższej przez kulturę masową, co zostało zresztą zauważone podczas kolaudacji filmu (Skotarczak 2004: 133). Reżyser Stanisław Bareja nakreślił w nim obraz społeczeństwa zainteresowanego prostymi rozrywkami, kompletnie nieczułego na sztukę. Artyści, reprezentowani w filmie przez Michała i jego profesora z akademii muzycznej, przedstawieni są jako ludzie zagubieni, o innych manierach i zwyczajach niż większość obywateli.

Innym przykładem buntu inteligenta w wydaniu komediowym był film *Polowanie na muchy* (1969) Andrzeja Wajdy. Główny bohater, Włodek, człowiek zdominowany w życiu prywatnym i zawodowym, pod wpływem poznanej przypadkiem studentki polonistyki, Ireny, próbuje zmienić swoje życie. Szybko okazuje się jednak, że bunt nieudacznika jest skazany na porażkę. Włodek dostaje się pod wpływ kobiety-modliszki, która próbuje wprowadzić go w środowisko artystyczne; snobistyczne, puste, niestroniące od kontaktów z działaczami partyjnymi czy „prywaciarzami". Film odnosi się w głównie do procesu emancypacji kobiet i krystalizującego się nowego modelu relacji damsko-męskich, jednak sposób przedstawienia głównego bohatera jest także głosem w dyskusji na temat inteligencji polskiej.

Obaj wyżej wymienieni bohaterowie sprawiają wrażenie pasywnych, zagubionych i uległych. Ich bunt skazany jest na porażkę, gdyż nie potrafią działać w otaczającej ich rzeczywistości. Narażają się na śmieszność, a dramatyzm buntu zmienia się w komedię.

Motyw zbuntowanego inteligenta traktowany bardziej poważnie zaczął pojawiać się w drugiej połowie lat 70. wraz z ofensywą kina moralnego niepokoju. Sprzyjały temu wspomniany wcześniej rosnący poziom frustracji i stopniowe kształtowanie się struktur

opozycyjnych. W tym nurcie bunt nie był przedstawiany jako desperacki krok nieudaczników, lecz dowód silnego kręgosłupa moralnego i sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości.

Najbardziej znanym filmem, w którym można odnaleźć bohatera tego typu jest *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy z 1976 roku. Fabuła tego filmu przebiega na dwóch poziomach. Na pierwszym widzowie śledzą losy studentki szkoły filmowej, Agnieszki i jej starań dotyczących zrobienia filmu dyplomowego o przodowniku pracy z lat 50., Mateuszu Birkucie. Drugi poziom to stopniowo odkrywana w kolejnych retrospekcjach biografia Birkuta. Agnieszka próbuje stworzyć dobry i prawdziwy film, ale okazuje się to niemożliwe, gdyż jej prace są blokowane przez jej przełożonych. Siła głównej bohaterki polega na tym, że kiedy film dyplomowy zostaje jej odebrany, nie poddaje się ani nie stara włączyć do układu; decyduje się dokończyć pracę na własną rękę i odnajduje syna Birkuta, Maćka. Ostatnia scena filmu, kiedy Agnieszka i Maciek maszerują ramię w ramię przez długi telewizyjny korytarz, a redaktor prowadzący film Agnieszki chowa się w toalecie, pokazuje, że bunt ma sens.

Podobne losy przedstawione są w filmie Janusza Zaorskiego *Dziecinne pytania* z 1981 roku. Młody architekt, zwany Misiem, wraz z grupą przyjaciół ma nadzorować budowę nowoczesnego osiedla mieszkaniowego według ich projektu. Miś widzi jak wskutek nieformalnych układów i niekompetencji urzędników ich projekt się rozpada, a przyjaciele idą na kompromis z lokalnymi notablami. Bohater buntuje się, przez co traci pracę, przyjaciół, rodzinę, wreszcie zostaje aresztowany. Jego upór i bezkompromisowość okazują się jednak słuszne. Kiedy powstaje Solidarność, Miś spostrzega, że wokół jest wielu ludzi podobnych do niego i dołącza do strajku robotników.

Co istotne, bohaterowie ci buntują się przede wszystkim przeciwko przedstawicielom własnej klasy, a osobami pełniącymi rolę moralnych drogowskazów dla bohaterów są w obu przypadkach robotnicy. Takie, a nie inne klasowe osadzenie postaci nie jest przypadkowe. Zwraca uwagę na konieczność moralnej odnowy inteligencji, zbytnio uwikłanej we współpracę z reżimem, wskazuje też na niezbędność sojuszu międzyklasowego. Pomiędzy rokiem 1956 a 1976 władza dość skutecznie izolowała protesty inteligenckie i robotnicze. Po wydarzeniach czerwca 1976 i powstaniu Komitetu Obrony Robotników w środowiskach opozycyjnych stawało się coraz bardziej oczywiste, że najwięcej korzyści może przynieść wspólne działanie politycznie zaangażowanych robotników i inteligentów. Pogląd taki, nakreślony w tle *Człowieka z marmuru* i *Dziecinnych pytań* został wyrażony *explicite* w *Człowieku z żelaza* z 1981 roku.

Zróżnicowanie postaw wobec systemu aksjonormatywnego wskazuje, że zgodnie z przyjętą wcześniej hipotezą różnych bohaterów filmowych można przypisać do zupełnie innych porządków – oficjalnego i nieoficjalnego. Należy ponadto zauważyć, iż podczas gdy jedni z nich pełnili funkcję wzorów osobowych (kim być), inni stanowili antywzory (kim nie być). Krzyżując ze sobą obie osie podziału, powstaje następujący schemat:

	Bohater oficjalny	**Bohater nieoficjalny**
Wzór osobowy	**I** konformiści, innowatorzy pozytywni	**III** buntownicy
Antywzór osobowy	**II** buntownicy, innowatorzy negatywni, eskapiści	**IV** oportuniści, eskapiści

Bohaterowie grupy I to oficjalne wzory osobowe inteligencji PRL. Rekrutują się spośród konformistów i niektórych (pozytywnych) innowatorów. Charakteryzują się entuzjastyczną bądź przynajmniej bezkrytyczną postawą wobec systemu. W ich działaniach i wypowiedziach nie pojawiają się kwestie drażliwe i politycznie niebezpieczne, nie wyrażają też niezadowolenia ze swojego statusu materialnego. Prezentowane przez nich style życia w efekcie powinny zostać zinternalizowane przez widownię.

Bohaterowie należący do grupy II, czyli oficjalne antywzory to wszystkie postaci, które z różnych powodów podjęły się działalności szkodliwej dla państwa czy społeczeństwa. Bohaterów pierwszoplanowych tego rodzaju było stosunkowo niewielu, częściej występowali w rolach czarnych charakterów lub postaci dalszoplanowych. Wśród bohaterów grupy II można znaleźć część eskapistów, buntowników nieudaczników czy przestępców (innowatorów negatywnych), których spotyka zasłużona kara. Istotą tego rodzaju bohaterów było pokazanie, że odstępstwa od oficjalnego systemu aksjonormatywnego są oznaką słabości i nieuchronnie spotkają się z klęską. Bohaterowie tego rodzaju są często pokazani jako osoby nieprzystosowane czy niezbyt bystre. Postaci te są też zazwyczaj grane przez aktorów charakterystycznych. Są cherlawe, przesadnie wysokie, niskie lub grube. Najprawdopodobniej miała działać tu zasada asocjacji sprawiająca, że widzowie zaczynają łączyć złoczyńców i nieudaczników z fizyczną brzydotą, a urodę ze szczęśliwym życiem i uczciwą pracą (Palska 1994: 67).

Nieoficjalne wzory osobowe, czyli przedstawiciele grupy III, mieli ograniczone szanse na przychylne potraktowanie przez cenzurę. Niemniej jednak bohaterowie tacy pojawiali się w większej liczbie od drugiej połowy lat 70., a szczególnie w latach 1980–1981. Ogólnie rzecz biorąc, są to ci, którzy – najczęściej poprzez bunt – sprzeciwiają się wadom systemu, w którym żyją. Bohaterowie z tej grupy chętnie manifestowali swoją religijność, erudycję czy zainteresowanie historią, odwołując się w ten sposób do tradycji inteligencji polskiej.

Grupa IV, czyli nieoficjalne antywzory, to ci bohaterowie, których postawy były w filmach krytykowane przede wszystkim nie z pozycji władzy, lecz środowisk inteligenckich. Często przypominają na pozór konformistów z grupy I (np. w filmach *Kontrakt* i *Laureat*). Kluczową różnicą jest fakt, że za fasadą sukcesu, kryje się zatracenie wyższych wartości i idei, bezmyślny materializm i konsumpcjonizm, niemożność nawiązania głębszych relacji uczuciowych nadrabiana rozwiązłością seksualną. Pokazując dostatek materialny, twórcy zwracali uwagę na mentalną pauperyzację inteligencji polskiej.

Którędy na ekran? Konteksty pojawiania się bohaterów inteligentów

Poczyniona wyżej typologizacja bohaterów wskazuje, że w kinematografii PRL było miejsce nie tylko dla postaci ciążących ku oficjalnemu wzorcowi. Zakres i rodzaj dopuszczalnych odstępstw był zmienny i zależał od wielu czynników, z których najważniejszymi wydają się atmosfera polityczna, gatunek filmu oraz zakorzenione w społeczeństwie stereotypowe wyobrażenia inteligentów.

Wpływ sytuacji politycznej na możliwości kreowania postaci można naświetlić śledząc liczebność określonych typów osobowych bohaterów w poszczególnych latach. Typ inteligenta konformisty był całkowicie obowiązujący w okresie 1945–1956. Zmiany, jakie dokonały się w 1956 roku, umożliwiły przełamanie monopolu na ten gatunek bohaterów. Nie oznaczało to jednak utraty kontroli władzy nad filmowcami. Pozytywne wzory osobowe w postaci konformistów nadal przeważały, a pojawiający się w latach 60. inteligenci eskapiści stanowili co prawda nowość w kinie powojennym, jednak byli oni raczej niegroźnymi wyjątkami z punktu widzenia politycznej poprawności przekazu. W latach 70. rosnące aspiracje społeczne rozbudzane przez „propagandę sukcesu” napotykały często na rzeczywistość pełną absurdów i niedogodności, a w drugiej połowie dekady również narastający kryzys gospodarczy. Było to podłoże do rozwoju na niespotykaną wcześniej skalę dewiacji społecznych, takich jak innowacja i rytualizm. Filmy lat 70. zdawały się zauważać tę prawdę o swojej dekadzie. Zaczęto pozwalać na poważniejszą krytykę w filmie, jednak miała

skupiać się ona na konkretnych środowiskach, nie dotykając ogólnych ram ustrojowych. Lata 80. to natomiast okres niezwykłego pluralizmu, jeśli chodzi o typy postaci. Cenzura osłabła na tyle, że w krótkim okresie udało się stworzyć najbardziej krytyczne wobec systemu postaci buntowników, eskapistów i najsurowiej ocenianych oportunistów. Wprowadzenie stanu wojennego przerwało ten trend i sprawiło, że kino polskie straciło ostrość wymowy. W drugiej połowie dekady znów dominowali konformiści.

Wpływ gatunku filmowego na typ głównego bohatera można opisać stosunkowo łatwo. Bohaterom, będącym daleko od oficjalnego wzoru osobowego, najtrudniej było pojawić się w filmach obyczajowych czy dramatach, które aspirowały do wiernego opisu rzeczywistości, najłatwiej natomiast było umieścić ich w komedii. Należy powtórzyć, że komedia filmowa była traktowana przez władzę jako wentyl bezpieczeństwa, mający na celu przeniesienie negatywnych emocji i poczucia niezadowolenia widowni oraz skanalizowanie ich w określonej formie (Coser 1997: 187). Potwierdza to wypowiedź Tadeusza Konwickiego z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej we wrześniu 1965 roku, dotyczącej filmu *Święta wojna*. […] *Scena z dyrektorem powinna zostać. Jest to scena pokazana niezmiernie dramatycznie wprost. A przecież, nie zapominajmy, że jest to scena-tabu, której w normalnym filmie nie moglibyśmy dotknąć. Możemy to zrobić w komedii, więc pozostawmy ją. To nasza jedyna okazja. (Śmiech na sali). No proszę, powiedzcie, gdzie możemy to zrobić. […] Jest to więc pewien wentyl społeczny* (Skotarczak 2004: 117). Na tym samym posiedzeniu w podobnym tonie wypowiadał się Andrzej Wajda, twierdząc, że *nie może powstać realistycznie prawdziwy film współczesny, ponieważ od twórców żąda się, aby film mówił tylko półprawdę* (Skotarczak 2004: 117). Władze dopuszczały więc możliwość odważniejszej krytyki, o ile nie była przeprowadzana całkiem serio, z czego skwapliwie korzystali twórcy komedii filmowych.

Bohater filmowy miał również tym większe szanse na pojawienie się na ekranach, im bardziej zbliżał się do rozpowszechnionych stereotypów dotyczących inteligencji. Najdobitniej potwierdza się to na przykładzie urzędników, wśród których występują głównie oportuniści (66,6%) i konformiści (33,3%). Dobrze koresponduje to z popularnym stereotypem biurokraty, przywiązującym wielką wagę do procedur, gubiąc przy tym ludzką postawę. Urzędnicy rzadko kojarzą się z buntem, który z kolei nie dziwi, kiedy występuje u ludzi młodych, dlatego studenci byli przedstawiani przede wszystkim właśnie jako buntownicy (ok. $^{2}/_{3}$ filmowych studentów).

Podsumowując, sytuacja społeczno-polityczna danego okresu oraz strategie twórców korzystających z różnych gatunków filmowych czy stereotypów inteligencji sprawiały, że w

kinematografii PRL, pomimo stałego nadzoru cenzury, powstawały filmy, których bohaterowie stali w opozycji do oficjalnego modelu inteligenta.

Jak przedstawiał się wpływ bohaterów filmowych na widownię, nie da się określić na podstawie analizy samych filmów, choć intuicyjnie można wskazać, że oddziaływanie wzorów i antywzorów nieoficjalnych było silniejsze. Społeczeństwo przyjmowało zazwyczaj filmy krytyczne z większym zainteresowaniem, jak na przykład w przypadku kolejnych komedii Stanisława Barei (Skotarczak 2004: 189) czy wypuszczanych do dystrybucji wstrzymanych wcześniej przez cenzurę tzw. półkowników, szybko obrastających w legendy. O większym zainteresowaniu widzów nieoficjalnym modelem inteligenta świadczy również sam wzrost częstotliwości pojawiania się bohaterów dewiantów na ekranach w kolejnych dekadach powojennej Polski. Najwyraźniej popyt na tego rodzaju postaci rósł. Gdyby leninowska rewolucja kulturalna się powiodła, a filmowi konformiści zatriumfowali, losy buntowników wobec systemu oglądane byłyby co najwyżej jako *science fiction*.

Bibliografia

1. Braun Andrzej (1962), *Nóż w wodzie*, Film, nr 12, s. 4.
2. Coser Lewis A. (1997), *Społeczne funkcje konfliktu*, w: Malikowski Marian, Marczuk Stanisław (red.), *Socjologia ogólna. Wybór tekstów*. T. 2, Tyczyn: Wyższa Szkoła Społeczno-Gospodarcza.
3. Godzic Wiesław (1984), *Metafora polityczna – Człowiek z marmuru Andrzeja Wajdy*. w: Helman Alicja, Miczka Tadeusz (red.), *Analizy i interpretacje. Film polski,* Katowice: Uniwersytet Śląski.
4. Jankowski Henryk (1971), *Podstawy moralności socjalistycznej*, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
5. Kopaliński Władysław (2007), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. II, Warszawa: HPS.
6. Koralewicz Jadwiga (1987), *Autorytaryzm, lęk, konformizm. Analiza społeczeństwa polskiego końca lat siedemdziesiątych.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
7. Lubelski Tadeusz (1994), *Film fabularny*, w: Zajiček Edward (red.) *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, Warszawa: Instytut Kultury, Komitet Kinematografii.

8. Lubelski Tadeusz (1992), *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
9. Łużyńska-Dorobowa Jadwiga (1980), *Społeczeństwo kultura film*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
10. Misiak Anna (2006), *Kinematograf kontrolowany*, Kraków: Universitas.
11. Morawski Stefan (1957), *Kapelusz-fatalista i jego pan*. Film, nr 47, s. 5.
12. Olechnicki Krzysztof, Załęcki Paweł (2002), *Słownik Socjologiczny*, Toruń: Graffiti BC.
13. Palska Hanna (1994), *Nowa inteligencja w Polsce Ludowej. Świat przedstawień i elementy rzeczywistości*, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
14. Słodowski Jan (red.) (2001), *Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*, Warszawa: Wiedza i Życie.
15. Skotarczak Dorota (2004), *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
16. Szacki Jerzy (1991), *Dylematy historiografii oraz inne szkice i studia*, Warszawa: PWN.
17. Szczepański Jan (1973), *Odmiany czasu teraźniejszego*, Warszawa: Książka i Wiedza.
18. Sztompka Piotr (2003), *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków: Znak.
19. Zajiček Edward (1994), *Kinematografia*, w: Zajiček Edward (red.) *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, Warszawa: Instytut Kultury, Komitet Kinematografii.
20. Żygulski Kazimierz (1973), *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Przypisy

[1] W latach 1946–1981 funkcję tę pełnił Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, przemianowany w 1981 roku na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk, zlikwidowany w roku 1990.

[2] Inteligencja będzie rozumiana jako „grupa międzyklasowa, składającą się z osób odznaczających się wysokim statusem wykształcenia, wykonujących zawodowo złożoną pracę umysłową – wymagającą odpowiedniego wykształcenia, specyficznej wiedzy i uzdolnień, np. pisarze, lekarze, prawnicy itp. – często aspirujących do odgrywania roli ideowych przywódców społeczeństwa" (Olechnicki, Załęcki 2002: 86).

[3] Zaledwie dwa dzieła socrealistyczne *Przygoda na Mariensztacie* (1953) oraz *Załoga* (1951) mogły wykazać się „przyzwoitą frekwencją". O ile dzieła socrealistyczne były chwalone w prasie filmowej, Tadeusz Lubelski określa to mianem „tuby propagandowej", a nie filmowej krytyki (zob: Lubelski 1992: 106–107).

[4] Z grupy wszystkich długometrażowych polskich filmów fabularnych powstałych w latach 1945– 1989 wybrano te, w których główni bohaterowie spełniali definicyjne kryteria bycia inteligentem, wg serwisu www.filmpolski.pl oraz (Słodowski 2001).

[5] Wykorzystano dane z „Roczników Statystycznych" GUS dotyczące lat 1956, 1970, 1980, 1989.

[6] Jeżeli za mianownik przyjmie się liczbę pracowników z wykształceniem wyższym z roku 1956, artyści stanowiliby ok. 5% tej grupy, natomiast w grupie wszystkich pracowników umysłowych stanowiliby zaledwie ok. 0,05% (Szczepański 1973: 70).

[7] Ponadto, dwadzieścia trzy, czyli niemal połowa z nich, nie były samodzielnymi bohaterkami, lecz występowały w parze z bohaterem męskim.

[8] W przypadku, kiedy wiek bohatera nie był określony, odwoływano się do wieku aktora grającego daną rolę.

[9] Najbardziej znanym wyjątkiem był film *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego z roku 1982 (premiera 13.12.1989), który wstrzymany przez cenzurę był nielegalnie rozprowadzany na kasetach wideo.

[10] Rolą Komisji, w skład której wchodzili cenzorzy oraz przedstawiciele środowiska filmowego, było ocenianie powstałych filmów, zatwierdzanie ich do dystrybucji bądź też ich zatrzymywanie, nakazanie poprawek itp.

[11] Dla obu są to zajęcia związane z radiem. Jan, bohater *Ćmy*, jest prezenterem radiowym; Marek, bohater *Głosów*, badaczem fal radiowych i miłośnikiem sprzętu CB. Być może w radiofonii pociąga ich fakt, że daje ona możliwości kontaktu bez konieczności stykania się twarzą w twarz, czyli na mniej zobowiązujących zasadach.